

A képekben rejlő kifejezési lehetőségek képfilozófiai reflexiói néhány újmédia-jelenség tükrében

Az olyan közösségi oldalak és alkalmazások megjelenésével, amelyek kifejezetten fényképek és videók megosztásán alapulnak, ismét előtérbe került a kérdés: vajon átvehetik-e a képek az írott szó helyét? Amennyiben napjaink vizuális médiajelenségei felől közelítünk, és számolunk a technikai kép jellemzőiben bekövetkezett változásokkal, arra a következtetésre juthatunk, hogy e dilemma – mint egy folyamat lehetséges kimenetelének latolgatása – bizonyos mértékig létjogosultságát veszítette. Napjainkban ugyanis nem a hagyományos technikai kép az, amely az írott szavak kiszorítására tör, hanem a hibrid kép és az akusztikus, illetve vizuális összetevőkkel egyaránt operáló multimédia. Másfelől a *képek kontra szavak* *polémia* aktuális is, amennyiben segít megvilágítani, hogy a megszületni látszó vizuális nyelv milyen viszonyban állhat a verbálissal. Az alábbi tanulmány ehhez a vitához kíván adalékokkal szolgálni azért, hogy a képi fordulat hatómezejében fogant képfilozófiai reflexiók tükrében vizsgál néhány vizuális újmédia-jelenséget.

Kulcsszavak: kép, képi fordulat, kép-szó viszonyok, képfilozófia, vizualitás, vizuális kommunikáció, képnyelv, digitális kép, hibrid kép, posztfotografikus kor

A kép átveszi az írott szó helyét?

Mióta Guy Debord (1967) „látványtársadalom”-nak (*La société du spectacle*), Ernst Gombrich (1972b: 85) pedig „vizuális kor”-nak (*visual age*) nevezte azt a közeget, amelyben élünk, illetve az utóbbi nyomtatékosította, hogy „olyan történeti korszak kezdetén vagyunk, amelyben a kép átveszi az írott szó helyét” (Gombrich 2003: 92), nagy hangsúlyt kapott az a kérdés, hogy ez valóban megtörténhet-e. Alkalmassak-e a képek arra, hogy kiváltsák a leírt szavakat? A kérdés Thomas Mitchell (1994) „képi fordulat”-ának (*pictorial turn*) és Gottfried Boehm (1994) „ikonikus fordulat”-ának (*ikonische Wende*) hatóterében új megvilágításba került, noha már korábban is több gondolkodó kutatta azt, hogy megfeleltethetők-e a szavak a képeknek, egyenértékű-e a verbális nyelv és a képek nyelve.

E dilemma a hétköznapi társalgásban is gyakorta előkerül, hiszen a „digitális bevándorlók” (Prensky 2001) nem győznek rácsodálkozni, miért kell a vacsorára elfogyasztott hamburgert is lefényképezni, a fiatalok azonban – úgy tűnik – a szóbeli vagy írásbeli csevegést és a történetmesélést váltják ki ezekkel a képekkel. A szavak képekre cserélésének folyamata bizonyos nézőpontból tekintve rendkívül gyors: míg a kétezres évek első évtizedében az emberek sms-üzenetben közölték a velük egy háztartásban élőkkel, hogy bevásároltak, addig ma lefotózzák a teli szatyrot, és a továbbított képből a másik fél érti, hogy neki már nem kell boltba mennie. Az olyan közösségi oldalak és alkalmazások megjelenésével, amelyek kifejezetten fényképek és videók megosztásán alapulnak, a képekkel történő kommunikáció új lendületet kapott. Beigazolódik tehát Gombrich felvetése? Ahhoz, hogy közelebb kerüljünk a válaszhoz, tekintsük át a *kép-szó-viszonyokkal* kapcsolatos fontosabb elméleteket és meglátásokat.

A kép–szó-viszony mint probléma előtérbe kerülése

„Nem járunk el teljesen jogosultan, amikor a képek civilizációjának nevezzük korunkat: egyelőre még és minden eddiginél inkább az írás határozza meg ezt a civilizációt” – írta Roland Barthes 1964-ben (1964/2010: 114). Reklámokat elemezve jutott arra, hogy *még mindig* az írás és a beszéd az információs struktúra döntő mozzanata. Azzal érvelt, hogy a képek önmagukban nem érnék el a céljukat, és beszéd (felirat) nélküli képekkel találkozhatunk ugyan, de csak paradoxonként, bizonyos humoros rajzokon, mivel a beszéd hiánya mindig enigmatikus szándékot jelez. Barthes e meglátása óta bő fél évszázad telt el, és látszólag változott a helyzet, hiszen a közösségi oldalak tele vannak kommentár nélküli, *üzenő* célzatú képekkel. Mégsem tudjuk Barthes vélekedését minden kétséget kizáróan cáfolni, hiszen kép és szó egymásnak való megfeleltethetősége közel sem egyértelmű, és régre visszanyúló polémiát generált.

Vilém Flusser (1990: 16) úgy véli, a szöveget a Kr. előtti második évezredben „találták ki” azért, hogy a képeket „mágiátlanítsák”, bár a feltalálói ennek feltehetően nem voltak a tudatában; a fotográfiát pedig a 19. században találták föl azért, hogy a szöveget újból „mágiával töltsék föl” akkor is, ha a feltalálók ezúttal sem voltak ennek tudatában. Flusser szerint az írással kezdődik el az olyan, szűkebb értelemben vett történelem, mint harc a képimádás ellen. A fotográfiával pedig elkezdődik a történelem utáni idő: a harc a szövegimádás ellen. Flusser gondolata – még ha leegyszerűsítőnek találjuk is – jól mutatja azt az ellentétet, amely a szöveg és a kép közé feszítve jelen van a gondolkodásban.

A képkutatástól elválaszthatatlan a kép és a szó kapcsolatának elemzése, amely az önmagára reflektáló nyugati kultúra narratívájában – legalábbis a XIX. századtól – újra és újra tetten érhető. Jellemzi ezt valamiféle küzdelem, vetélkedés is, a felsőbbrendűség elismertetéséért folytatott harc. Az egyik álláspont szerint a kép kezdetleges rendszer a nyelvhez viszonyítva, míg mások szerint a szavak nem érnék fel a kép kimondhatatlan gazdagságával. Ahogy Mircea Eliade (1977: 24) fogalmaz: a képek megmutatják mindazt, „ami a fogalmi gondolkodásnak ellenáll”.

E szembeállítás azonban nem volt mindig jellemző. Gottfried Boehm (1998: 19) az *ekphrasis*, a képelbeszélés több mint kétezer éves hagyományát hozza példaként, jelezve, hogy sokáig fel sem merült, hogy a kép és a nyelv egymással olyan viszonyba kerülhetne, amelyben rokonságuk törékeny kapcsolatnak bizonyul. „Csak a XVIII. század vége óta ébredt fel egyfajta problématudat, amely azóta – különösen az előtérbe nyomult modernnek védjegye alatt – megerősödött, sőt, egészen az ellentmondásig s a teljes útvesztésig eljutott.”

A képek vs. szavak XX. században új lendületet kapott vitájának egyik előzményeként érdemes megemlíteni Otto Neurath (1933, 1936) képanyelv-alkotási kísérletét, aki az 1930-as években – Gerd Arntz illusztrációit felhasználva – csapattal kidolgozta az *Isotype* rendszert. Ennek az elsősorban számszerű adatok illusztrálására szolgáló szimbolikus képi rendszernek az elsődleges célja az volt, hogy szociális összefüggéseket ábrázoljon írástudatlanok számára. Az osztrák származású német filozófus munkásságára bizonyára a mesterséges világnyelvek megalkotását célzó (eszperantó, latino sine flexione, interlingua stb.) próbálkozások is hatással voltak, ám ő azt szerette volna elérni, hogy a képzetlenek és az analfabéták számára is elérhető legyen egy univerzális zsargon. Neurath *Isotype*-ja erős hatást gyakorolt egyrészt a későbbi hasonló rendszerekre – például a kartográfiai szimbolikára vagy a mai információs grafikákra – másrészt arra a későbbi vitára (vö. Roser 2003), amely a képek és a szavak kijelentéstartalmak szemléltetésére való alkalmasságáról szolt és szolt.

A Boehm által is jelzett, képeket és szavakat szembeállító polémia másik kiindulópontját Ludwig Wittgenstein képekre vonatkoztatható kijelentései adják, hiszen a szakirodalomban komoly vitákat váltott ki a könyveit és a vázlatait mintegy 1300 képpel illusztráló filozófus korai és késői képfelfogásának szembeállíthatósága. Gyakorta idézik kiindulópontként a *Filozófiai vizsgálódások* 115. paragrafusát: „Egy kép tartott fogva bennünket. És nem tudtunk szabadulni tőle, hiszen benne rejlett a nyelvünkben, és úgy látszott, nyelvünk csak ezt ismétli kérlelhetetlenül” (Wittgenstein 1992: 80). Bizonyos nézőpontból úgy tűnhet, hogy Wittgenstein a képeket alacsonyabb rendűnek gondolta, és úgy tekintett rájuk, mintha azok csak a nyelvbe ágyazott használat és a kontextus révén nyernék el értelmüket. Ám vannak, akik ezt vitatják, például a *Barna könyv* arckifejezésekkel kapcsolatos részére hivatkozva, ahol a filozófus arra utal, hogy egy rajzolt arckifejezés milyensége nem feltétlenül adható vissza szavakkal. Ugyanakkor Wittgenstein célja nyilvánvalóan nem a szavak és a képek értékének összevetése volt, inkább a fogalmi megragadhatóság feltárása. Kimutatja azt is, hogy a nyelvi fogalmak plauzibilitása a pontatlan köznapi nyelv szemléletességén és képiségén nyugszik (vö. Boehm 2005). A játék fogalmi identitását vizsgálva arra jut, nincs olyan dolog, amely a sokféle játékban közös, de mégis számos hasonlóságot látunk. „Szóval: ne gondolkozz, hanem nézz!” – írja Wittgenstein (1992: 66. §).

Képfelfogásának értelmezéstörténetét Nyíri Kristóf (2011) Virgil C. Aldrich, Gombrich, Anthony Kenny, Søren Kjørup, Baruch Blich, Mitchell és Boehm megítélésain keresztül világítja meg, láttatva egyúttal azt is, milyen élénk vitairódmát generáltak Wittgenstein képekkel kapcsolatos gondolatai.¹ Úgy véli,

„...az 1990-es évek derekára éppenséggel széles körben kibontakozhatott volna annak a tudata, hogy a késői Wittgenstein nem csak a szónyelv, de a képek filozófusa is volt. Ám nem bontakozott ki” (Nyíri 2011: 41).

Nyíri ebben Mitchell felelősségére is rámutat, aki többek között Wittgenstein *ikonofóbiájában* és a nyelvfilozófia vizuális reprezentációval kapcsolatos szorongásában látja annak jelét, hogy képi fordulat zajlik. Ezzel szemben Gottfried Boehm – írja Nyíri (2011: 41) – az általa ikonikus fordulatnak nevezett váltást éppenséggel a késői Wittgenstein munkássága következményének látja, s úgy véli, ő mutatta meg a nyelvi fordulatból visszafelé vezető utat.

A képi fordulat hatása a szó–kép-viszonyok reflexióira

A képi fordulat mint modell egyfelől reflektál Richard Rorty (1967) *nyelvi fordulat* terminológiájára, másfelől elhatárolódik tőle és szembehelyezkedik vele. Nagyjából egy időben, az 1990-es évek elején alkotja meg W. J. T. Mitchell (1992a, 1994) a maga *pictorial turn*-jét, és Gottfried Boehm (1994) az *iconic turn/ikonische Wende* fogalmát. E fordulatmodell körvonalazásában meghatározó szerepe volt Martin Jay-nek (1993) is, aki a képekben és a képekről való gondolkodást igyekezett jogaiba visszahelyezni, és bírálta a XX. századi francia filozófiát, amelyet véleménye szerint a képektől való félelem és a látás diszkreditálására való törekvés irányított Henri Bergsontól Jacques Derridáig. (Az *ikonofóbia*, azaz a képgyűlölet és az *ikonoklasmus* mint modern képrombolás fogalma Mitchell és Boehm írásaiban is többször felbukkan.)

A képi fordulat meghirdetését megelőzően a *szöveg* fogalmának vizuális környezetben való alkalmazása az 1970-es években vált általánossá, elsősorban a filmes dramaturgia kapcsán (vö. például Metz 1971). 1975-ös kísérletében Horányi Özséb is ezt igyekezett alátámasztani: semmi sem indokolja, hogy az eredendően nyelvészeti fogalom, a *szöveg* elemzését csakis nyelvi anyagon, illetve az irodalomra korlátozva végezzük. A szemiotika oldaláról nézve a legkisebb elem is vizsgálható szöveggént, a kódtól a szöveget egyedül a bennük lévő rendszer érvényessége különbözteti meg. Amíg a kód a jelölő egy meghatározott szerveződési szintjén érvényes rendszer, és a szövegek egész csoportjára érvényes, addig a szöveg rendszere egyedi, tehát csak partikulárisan érvényes.

Két évtizeddel később Mitchell nem húz analógiát nyelv és kép közé, inkább azt hangsúlyozza, hogy a vizuális műveltséget nem lehet teljesen a textualitás modellje alapján magyarázni. Regisztrálja, hogy a kép mint téma napjainkban úgy emelkedik ki a bölcsészettudományokból, mint a nyelv tette nemrégén, ugyanakkor feltámadt az igény beszédünk védelmére a vizualitással szemben: a képek diszkomfortérzetet, súrlódási pontokat hoznak létre, *ikonofóbiát* generálnak. Amikor Mitchell (2012: 133) képi fordulatról beszél, nem a tünetek, sokkal inkább a hatás felől közelít: abból látszik, hogy képi fordulat megy végbe, hogy sokan félnek a vizualitás hatalomátvételeitől. Kritikaként fogalmazta meg, hogy az ikonológia a logosz ikon feletti uralmával kecsegtet, és mindenáron világnézetekbe akarja tolni a képeket. Magán viseli egy ősi paradoxon sebhelyeit: az ember a „beszélő állat”, a kép pedig a „néma állat”, tehát a nyelv magasabb rendű, a kép pedig a vad, a gyermeki, a tömegek médiuma. E paradoxont az ikonológia nem képes kitörölni működéséből (Mitchell 2012: 144). Mitchell (2012: 194) bevezeti a *metaképek* fogalmát, amelyeket elméleti igénnyel fellépő vizuális reprezentációkként definiál. A *kép/szöveg (image/text)* kifejezéssel szintén a képek és a szavak elválaszthatatlanságát demonstrálja, hiszen kép és szöveg a történelem folyamán mindig is szoros összefonódásban létezett. Felvetette azt a lehetőséget, hogy teremthetünk nekik egy közös platformot is, amely új utakat nyit a téma vizsgálatában.

¹ Ő maga sokáig úgy vélte, Wittgensteinnek jelentős felismerései voltak a képekkel kapcsolatban, ezek azonban nem állnak össze a képek egységes filozófiájává (lásd Nyíri 2003). Későbbi kötetében álláspontját felülvizsgálja, és kiegészíti azzal, hogy Wittgenstein fő problémája az volt, hogy a metaforára és a képekre vonatkozó gondolatait nem sikerült összhangba hoznia (Nyíri 2011: 48–56).

Gottfried Boehm *iconic turn*-je olyan interpretációs kísérleti eljárás, amely az autonóm, nem-referenciális képiség feltárására vállalkozik, pragmatikus teoremaaként azt a célt tűzve ki, hogy a képet megmentse az inflálódástól (vö. Berta 2013). Boehm (1997: 252) a kép érzéki értelmének elvét vallja, és kijelenti: „...a látás nem fogalmaktól vezérelt megismerésen munkálkodik.” Úgy véli, a XX. századi filozófia két lépésben formálta újra a logosz és kép viszonyát: az első lépésben kimutatta a megismerés nyelvtől való függőségét, talajvesztetté téve a metafizikát. A második lépésben viszont a nyelv teherbíró-képességének felülvizsgálatával a nyelv meghaladására következtet, így a *linguistic turn* az *iconic turn*-be torkollik. A filozófia visszanyúl a nyelven kívüli dolgokhoz, újra felfedezi a ráutalást és az odamutatást mint a kijelentés alapját (Boehm 2005). A nyelvkritika visszajuttatja önnön jogaihoz és utaló funkciójához a bennünk és a hétköznapi nyelvben élő képeket. „Korszakalkotó eltolódásnak lehetünk tanúi: a logosz már nem uralkodik a képek hatóereje felett, hanem éppenséggel beismeri a tőle való függőségét” – írja a német művészettörténész-filozófus (Boehm 2005: 162).

Mitchell és Boehm nézetei, a *pictorial turn* és az *iconic turn* között jól tetten érhető a francia hagyományokhoz – Deleuze-höz, Althusserhez, Derridához – inkább kapcsolódó (és azokkal olykor vitába szálló) amerikai és az európai, fenomenológiai-hermeneutikai tradíciókból táplálkozó szemlélet különbsége. Bacsó Béla (2013) értelmezése szerint az előbbi azt a kérdést járja körbe, hogy mit akar a kép, az utóbbi pedig arra keresi a választ, hogy miként hoznak létre értelmet a képek. Ám mindkettő valamilyen módon reflektál a nyelvi fordulatra, illetve ahhoz képest vagy annak nyomán körvonalazza a maga fordulatát. Hornyik Sándor szerint Boehm Rorty lingvisztikai fordulatán belül artikulálja a maga ikonikus fordulatát, amikor „a Logosz és a textualitás birodalmán belül hangsúlyozta a képek és a metaforák dominanciáját”, és emellett érvel, hogy „tulajdonítsunk végre nagyobb jelentőséget az ismeretelméletünket meghatározó képiségnek.”²

Ebben a *fordulat-modell*-ben foghatók össze a különféle irányultságú képkutatások, amelyeket a XX. század végi, XXI. század eleji információáramlás képi meghatározottsága inspirál. A képi fordulatnak nincs meghatározott programja, pontosan megadható definíciója sincs. Maga Mitchell is úgy fogalmaz: nem válasz semmire, csupán a kérdésfeltevés egy módja. Ugyanakkor nyilvánvalóvá teszi, hogy semmiképp nem egyfajta visszatérésről van szó

„...a reprezentációról alkotott naiv elméletekhez az utánzásról, a másolásról vagy a megfeleltethetőségről, és nem is a képi »jelenlét« egy megújult metafizikája. Sokkal inkább a kép posztnyelvészeti, posztszemiotikai felfedezése” (Mitchell 2012: 136).

Annak felismerését helyezi a középpontba, hogy

„...bár a képi reprezentáció problémája mindig is velünk volt, most már elkerülhetetlenül sürget, mégpedig példátlan erővel a kultúra minden szintjén, a legkifinomultabb filozófiai spekulációktól kezdve a tömegmédia legközönségesebb alkotásaiig” (Mitchell 2012: 136).

E definiálatlanságból adódik, hogy a jelenségnek átfogó, érdemi kritikája sincs, ám mind több és több kutatót, gondolkodót ihlet meg, akik ennek szellemében veszik sorra a képekhez kapcsolódó problémaköröket, köztük a szó-kép viszonyokat is. Ahogy Bredekamp (2006: 13) fogalmaz:

„A turn nem valami meghatározott értékre utal, amelyet, mint egy csavart, egyre mélyebben fúrunk a problémák fájának deszkájába, sokkal inkább egy csendes vízben forgó pálcára hasonlít, amely a teljes vízfelszín motorikájának hatása alá vonja.”

A képi fordulat egyik fontos kérdése, hogy a verbális szöveg mennyiben fordítható át vizuális szövegre, és ezen transzformációk mivel járnak. Amikor azt látjuk, hogy az Instagramon, a Snapchaten vagy más újmédia-felületeken a képek

2 Hornyik Sándor: *A képi fordulatról*. A müncheni Iconic Turn rendezvénysorozat előadásainak margójára, <http://exindex.hu/print.php?page=3&id=420> (letöltés: 2018. V. 6.).

egyre dominánsabbá válnak a leírt szavakhoz képest, juthatunk-e arra a következtetésre, hogy utóbbiak tökéletesen kiválthatják az előbbieket? Sikeres lehet-e a kizárólagosan képi kommunikáció? Azonos értékű jelentéshordozó-e a szó és a kép, vagy e kérdésfeltevés eleve hibás, hiszen mindkettőnek megvan a maga szerepe és területe?

A kép mint teljes értékű jelentéshordozó

A szó és a kép viszonyával szorosan összefüggő problémakör a jelentés és a kép kapcsolata, amelyről Wittgenstein, Gombrich, Nelson Goodman (2003), Stephen Kosslyn (1994) és mások alkottak meghatározó elméleteket. Az egyik álláspont szerint a képek önmagukban nem hordoznak jelentést, csak azáltal tesznek rá szert, hogy a nyelv által meghatározott módon használatnak, meghatározott kontextusokban kerülnek alkalmazásra – ellenkező esetben ugyanaz a kép két különböző dolgot is jelölhet. Wittgenstein (1992: 89) példájával: a lejtőn felfelé igyekvő és a lejtőn lefelé csúszó ember képe nem különbözik. Hasonlót fejteget Gombrich (2003: 94) is egy pompeji ház bejáratának kutya-mozaikját elemezve, utalva arra, hogy ha azon nem szerepelne a „*Cave canem*” felirat, akkor nem biztos, hogy betöltené funkcióját. Nyíri (2003: 266) erre reflektálva *A gondolkodás képmélete* című tanulmányában arra hívja fel a figyelmet, hogy maguk a mentális képek is inkább dinamikus, mint statikus természetűek, a mozdulatlan mentális képek pedig lehetnek dinamikus képek határesetei. Nyíri felhívja a figyelmet H. H. Price felismerésére, amely szerint a képek együttese vagy időbeli sorozata egyértelmű jelentést hordozhat ott, ahol az egyes kép sokértelmű (vö. Price 1953: 252). Ha figyelembe vesszük, hogy az internetes közösségi oldalakon egy-egy dologról gyakran több, különböző szemszögből vagy különböző fázisban készült képet szoktak publikálni a felhasználók, illetve egyre gyakoribb, hogy rövid mozgóképes anyagokat tesznek közzé, a képek többértelműsége mint a képekkel való kommunikáció sikerének ellenérve – legalábbis az újmédia közegében – gyengülni látszik.

Többekben felmerült, hogy a képi kommunikáció sikerességének alakulását időben előremutató folyamatként is felfoghatjuk. Søren Kjørup (2003: 337) arra mutat rá, hogy míg a verbális nyelvet az ember létezése óta szüntelenül használja és finomítja, addig a kommunikációra alkalmas képek a nyomtatás feltalálása előtt ritkaságszámba mentek.³ Kjørup gondolatához csatlakozik Nyíri (2003: 273, 276) is azzal a feltételezésével, hogy a mentális képalkotás képessége ma ismét növekedőben van. Úgy véli, „az emberek kezdik magukat otthonosan érezni a képek körében, a képekkel való tevés-vevés olyan gazdag tapasztalatára tesznek szert, amely példátlan az írott történelemben”. Kiegészíti ezt azzal, hogy a könnyű képalkotás lehetőségét, a képi kommunikáció egyre mindennaposabbá válását korunk számítógépes alkalmazásai is tovább gerjesztik. Szerinte tehát a képek nyelve ma mind jobban alkalmassá válik az elvont-gondolati kommunikációra. Nyíri azonban egy későbbi, 2011-es kötetében (2011: 457, 169) árnyalja saját álláspontját, és csatlakozik Gombrich gondolatmenetéhez,⁴ kimondva, hogy a képek jelentéshiányosak, és csak a képsorozat, illetve a mozgókép teljes értékű jelentéshordozó; az állókép logikai kifejezőkészsége korlátozott, a képek egymásutánja, az animáció és a mozgókép viszont nemcsak rögzít, megmutat, konzervál, hanem érvel is.

Kibédi Varga Áron (1993: 169) azonban – megkülönböztetve a vizuális argumentáció és a vizuális narrativitás fogalmát – arra hívja fel a figyelmet, hogy az egyedi állókép is képes érvelni. Úgy véli, egy kép tartozhat az epideiktikus nemhez, és „szándékosan készíthetik úgy, hogy a néző csodálatát és lelkesültségét felébressze az iránt, amit ábrázol”, de tartozhat a deliberatív nemhez is, amikor közvetlen ösztönző jelleggel bír, „a nézőt felszólítja, hogy meghatározott érzéseket hagyjon kifejlődni magában, sőt, ezeket esetleg tetteibe is ültesse át”.

3 Ezzel kapcsolatban érdemes figyelembe venni William Ivins 1952-ben publikált gondolatait. Ő arra hívja fel a figyelmet, hogy míg a könyvnyomtatásnak nagy jelentőséget tulajdonítunk, addig a kép- és ábranyomtatás valamivel korábban felfedezett módokzatairól hajlamosak vagyunk megfeledkezni. Míg rögzített szögyűjtemények Gutenberg előtt is léteztek, a képanyomtatás valami gyökeresen újat hozott: a kép pontos megismételhetőségét, amely felbecsülhetetlen hatást gyakorolt a tudásra, a tudományra, a gondolkodásra (Ivins 1952/2001).

4 Gombrich képméletét többnyire az 1960-ban megjelent *Art and Illusion* című kötetéből vezetik le, pedig fontos adalékokkal egészíti ki saját nézeteit későbbi, az 1970-es és az 1980-as években megjelent tanulmányaiban. *The Visual Image* című munkájában (Scientific American, 1972/9) teszi például azt a fontos megállapítást, hogy a kép olvasásának esélyei három változón múlnak: kód, képfelirat, kontextus.

Kibédi Varga (1997: 311, 318) a szó-és-kép-viszonyok (*word-and-image relations*) területén regisztrál egy módszertani és egy rendszertani problémát. A módszertanit annak a kérdése jelenti, hogy vajon egymás mellé állíthatók-e nyelvi és képi artefaktumok. Átvihetők-e az egyik területén alkalmazott módszerek a másikra? A rendszertani pedig a jelenségek változatosságából fakad – ezt orvosolandó, kísérletet tesz egy osztályozásra, amelynek során elválasztja e viszonyok tárgyi- és metaszintjét. Arra a következtetésre jut, hogy a tárgyi szinten,⁵ vagyis a *dolgok*: a vizuális és szóbeli artefaktumok szintjén az értelmezés a jellemző – s e tény bizonyos értelemben a fordítás lehetetlenségének beismerése. „Az értelmező sosem pontos fordító: válogat és ítél.” Ám a metaszinten, a *kommentárok*, a viszonyok és a relációk szintjén, az artefaktumokkal kritikailag foglalkozó szövegek világában elérhető a fordítás, vagyis a képek szavaknak való megfeleltethetősége.

Ugyanakkor Kibédi (1993: 176) szerint a modern médiumok azt tanúsítják, hogy sok olyan autonóm képtörténet létezhet, amelynek a szövegét soha nem fejtik ki teljesen. „Ahol a képeknek prioritásuk van és kiindulópontul szolgálnak, ott a nézők aktív fantáziájában történetek alakulnak ki, amelyeket verbális formában pontosan nem rögzítenek.” De figyelmeztet arra is, hogy „az ilyen képtörténetek autonómiája csak addig tart, ameddig el nem mesélik őket”.

A narrativitásra és az érvelésre vonatkozóan nyilvánvalóan vannak különbségek és fokozatok a Kibédi által *monoszenikus*nak nevezett, vagyis csak egy jelenetet ábrázoló, egyedi állókép és annak *pluroszenikus* változata (vö. Kibédi Varga 1993: 170), valamint a képsor, illetve a mozgóképek között. Ám ha napjaink mediatizált képvilágát tekintjük, azt láthatjuk, hogy már nem válnak élesen szét a különféle kategóriákba sorolható képek.

A digitális képek és a hibrid képek jelentéshordozása

Ha a képeknek az újmédia felületein való kommunikációs lehetőségeinek sikerességét szeretnénk vizsgálni, elengedhetetlen annak figyelembevétele, hogy a technikai képek milyen változásokon mentek keresztül a digitális fotó megjelenése óta.

Flusser (1990: 42–43) szerint a fotó, amíg nem elektromágneses, addig összekötő elem az ipari tárgyak és a tiszta információk között. Az archaikus fotókkal még valami dologit, szórólapszerűt tartottunk a kezünkben, ám ez már „az első lépést jelzi a Dolog értékvesztésének és az információ értékévé válásának útján” – írja. Ahogy a papírképek helyét átveszik a digitális jelek formájában létező képek, az információ dologi alapja eltűnik, és az utóbbiakkal már tisztán úgy bánhatunk, mint információforrásokkal.

A digitális kép pixelekre, azaz képelemekre bomlik, amelyek sűrűsége meghatározza a felbontást. A képelemek tulajdonságait bináris adatokkal, nullák és egyesek sorozatával határozzák meg. A korábbi, kémiai eljárásához képest tehát egy újfajta kódolási technikával rendelkeznek. Amíg az analóg technika a valóság egyfajta közvetlen leképezésén alapszik, addig a digitalizálás eljárásával a képi információ bináris kódja kerül a kép és a valóság közé. Míg az analóg képek rendelkeznek egy adott valóságra vonatkozó referenciával – hiszen a fény révén indexikális kapcsolat van leképezett és kép között – a digitális képek kódolási technikája megszünteti ezt a kapcsolatot, így magát a referenciát. Ezért mondta Fred Richtin (1990), hogy a fotós újságírás valós események tanújaként betöltött szerepe, Bernard Stiegler (2004) pedig azt, hogy a fotográfia autentikus dokumentumként való értelmezhetősége véget ért. E kategorikus kijelentéseknek azonban bírálója is akad: Jens Schröter (2012) azzal érvel, hogy a referencia az intermedialitás hatására jön létre, és nem függ olyan médiumspecifikus ontológiai kategóriáktól, mint az analóg és a digitális. A digitális képeket feldolgozó folyamatok fejlődését éppen a referencialitás növelésének szándéka motiválta. Szerinte a manipulálhatóság nem a referencia ellentéte.

A manipuláció, illetve annak mértéke azonban mégis kulcsfontosságú lehet a képek státuszának megváltozása, a képfogalom további differenciálódása,⁶ ezáltal kommunikációban betöltött szerepe kapcsán. Az eredeti szándék

5 Kibédi a tárgyi szinten belül időbeli, mennyiségi és formai kritériumokat állít fel, megkülönböztet egyidejű és egymást követő szó-és-kép-viszonyokat, külön vizsgálja az egyedi képeket és a sorozatokat, az utóbbiakon belül pedig a rögzített és a mozgó képeket.

6 E tanulmány nem térhet ki a kép mibenlétével, fogalmának meghatározásával, csoportosítási lehetőségeivel kapcsolatos polémiákra, amelyek szakirodalmi igen szerteágazó. Irányadók lehetnek azonban Mitchell a kortárs vizuális jelenségek tükrében megfogalmazott gondolatai, amelyeknek egyebek között 1986-os *Iconology* című kötete ad teret.

lehetett a referencia növelése, de mivel lehetővé vált az attól való elszakadás, ez az esetek egy jelentős részében meg is történik. A digitális környezet nem csupán nagyobb teret nyújt a korábban is alkalmazott manipulációnak, hanem magát a képfeldolgozást alakítja át manipulációvá, így már nem húzható világos határ a képek minőségi javítása és a képek megváltoztatása közé. Lehmann Miklós (2001: 117) ebből arra következtet, hogy a digitális képek esetében soha nem beszélhetünk kész képekről, csupán *változatokról*! E manipulálhatóság, képlékenység azonban kedvezhet a képek kommunikációra való alkalmasságának: a képnyelv elemei jobban idomulnak a használóhoz, az könnyebben tudja közlési szándékának szolgálatába állítani őket.

Mitchell (1992b) is úgy véli, hogy a digitális fényképezés és a *Photoshop* program piaci bevezetésével a fotográfia korszaka lezárult, és megkezdődött a *posztfotografikus* időszak (*Post-Photographic Era*), amelytől kezdve az ikonikus, indexikus kapcsolat már nem alkalmazható általánosan, illetve a jel és a leképezendő tárgy közötti megfeleltethetőség már nem egyértelmű. Ezzel konvergens Lev Manovichnak (2008: 25) az állítása, hogy az újmédia egyik alapelve a változtathatóság (a numerikus reprezentáció, a modularitás, az automatizálás és az átkódolás mellett). Ennek értelmében az újmédia objektumai nem egyszer és mindenkorra rögzítettek, hanem potenciálisan végtelen számú változatban létezhetnek.

Lev Manovich (2008: 90) úgy véli, a *posztdigitális* vizuális mezőben *hibrid képek* jönnek létre. Szerinte az 1990-es évek közepétől a mozgó- és az állóképgyártás szimulált fizikai médiumai és az új digitális médiumok interakcióba kerültek a köznapi, számítógépes környezettel. A kézzel rajzolt képek, a kivágott fotók, videók, nyomtatott és 3D-s elemek nemcsak egymás mellett helyezkednek el, hanem még egymásba is olvadnak:

„Az így keletkező vizuális nyelv a hibrid, amit metanyelvnek is nevezhetünk, mivel egyesíti a dizájn, a könyvnyomtatás, a célanimáció, a 3D-s számítógépes animáció, a festészet és a filmipar nyelvét.”

Manovich úgy véli, az ilyen hibrid képek valószínűleg nagy szerepet játszanak majd a jövő vizuális kultúrájában, míg a „tisztá”, nem kevert, *természetes képek* valószínűleg veszítenek jelentőségükből.

Azon generáció tagjai, amelynek kommunikációjában egyre nagyobb szerepet töltenek be a képek, már mindenféle nehézség nélkül tudnak hibrid képeket alkotni. Egyre több olyan program és alkalmazás létezik, amelynek segítségével a képek könnyen manipulálhatók, átrajzolhatók, gazdagíthatók tetszőleges képi jelekkel, animációval. Ezáltal minden korábbinál könnyebben formálhatók olyanná, hogy a közlő által átadni kívánt üzenet hordozására alkalmasak legyenek! A digitális bennszülöttek a képekre egyre inkább nyersanyagként tekintenek, amelyből akár sorozatok, kollázsok, montázsok is alkothatók. Ugyanakkor az is tagadhatatlan, hogy e hibrid képek gyakorta tartalmaznak verbális információkat, feliratokat, képaláírásokat. E verbális elemek ugyan egészen másképp működnek, és sokkal csekélyebb igényeket támasztanak, mint egy kimunkált szöveg: olykor nélkülözik azokat a vívmányokat, amelyeket a Gutenberg-galaxis a stilisztika és a helyesírás vonatkozásában kicsiszolt. A verbalitás árnyaltságát és pontosságát képi kifejezési formákkal igyekeznek pótolni. Azt, hogy ez a csere mit jelent a kommunikáció sikerességére nézve, most még nehéz megítélni. A kimunkált verbalitás otthonosságából nézve úgy tűnik, mintha visszalépés történne a kifejezés precizitása terén, de meg kell hagynunk annak a lehetőségét (bármily kevésbé tűnik is valószínűnek), hogy ezt csak a kiforróban lévő új nyelv ismeretének hiányában érzékeljük így. Mindenesetre nem kizárt, hogy előbb-utóbb beteljesül Flusser (1990: 50) víziója, miszerint ahol a képek dominálnak, ott az analfabetizmus új pozícióba kerül: „Ha sikerülne a jövőben a szövegeket tökéletesen alávetni a képeknek, akkor általános analfabétizmusra számíthatnánk, és már csak a specialisták tanulnának írni.”

A képek hibriditása mellett figyelembe kell vennünk a korunkra jellemző multimedialitást is, vagyis azt a tényt, hogy a médiumok jellemzően egyszerre több csatornát és jelrendszert használnak: álló- és mozgóképet, animációt, hangot, írott szöveget. A legnépszerűbb médiatartalmak – a játékfilmek, a filmsorozatok, a tévéműsorok, a vlogok – ilyenek. A multimedialitás jelensége tehát bizonyos tekintetben ellentmond annak a vízióknak, hogy a szavak képekre való felcserélésének folyamatában vagyunk. Az emberi percepció és a gondolkodás kezdőpontjainak tekintett érzékszervi alapú tudattartalmak, a képek mellett tehát elevenen hat az akusztikus-szimbolikus jelrendszer, a verbális nyelv. Tehát míg a nem-akusztikus kommunikációban egyértelmű a képek arányának növekedése, azaz az írott szavakat bizonyos mértékig felváltják a képek, addig a hangzó kommunikáció egyelőre nem vagy legalábbis jóval kevésbé

látszik visszaszorulni a képek térnyerésének következtében, noha egyre többször kapcsolódik össze a képekkel, egyre többször illusztrálják képek is a hangzó szöveget.

Nem jelenthetjük tehát ki egyértelműen sem azt, hogy a képek nem alkalmasak önmagukban való, szöveges kiegészítés nélküli, objektív jelentéshordozásra, sem azt, hogy a helyzet már tökéletesen megérett arra, hogy véglegesen átvegyék a szavak – vagy legalábbis a leírt szavak – helyét. Ha a fent vázolt újmédia-jelenségeket vesszük figyelembe, e dilemma bizonyos mértékig létjogosultságát is veszíti, hiszen napjainkban nem a hagyományos technikai kép az, amely az írott szavak kiszorítására tör, hanem a hibrid kép, illetve az akusztikus és a képi összetevőkkel egyaránt operáló multimédia.

Amennyiben a technikai képekkel való (elvont, gondolati) kommunikáció sikerességét előremutató folyamatnak fogjuk fel, akkor be kell látnunk, hogy e folyamatnak még csak az elején járunk. Ebből pedig az következik, hogy e kommunikáció metódusai még kiforratlanok, számos gyermekbetegséggel küzdenek. A képi fordulat égisze alatt született kutatások, teóriák azonban közelebb vihetnek a képi kommunikáció mind dominánsabbá válásával felszínre kerülő jelenségek megértéséhez. E fordulatmodell új szemléletet hozott a képkutatásba, amely nem ad konkrét programot, de megköveteli, hogy ne csupán szemléltető és regisztráló legyünk azoknak az aktuális folyamatoknak, amelyek a képek sokasodását, jelentőségük fokozódását hozzák magukkal, hanem értelmezzük is a képeket – egyfelől mint autonóm entitásokat, másfelől mint társadalmi produktumokat és a társadalomra visszaható konstitúciókat. A képi fordulat rugalmas, a tudományterületek határai által meg nem kötött, nyitott hozzáállást igényel, amely kötelezi a kutatót arra, hogy megkísérelje felfejteni a képek logikáját, működésük jellemzőit – legyen szó akár a hibrid, akár az akusztikai tényezőkkel együtt ható képekről.

Irodalom

- Bacsó Béla (2013): A képtudomány margójára. *Studia Litteraria: Kép, látvány, szöveg*. LII. évf. 1–2. 9–18. o.
- Barthes, Roland (2010): A kép retorikája. In: Blaskó Ágnes & Margitházi Beja (szerk.): *Vizuális kommunikáció. Szöveggyűjtemény*, 109–124. o. Budapest: Typotex. (Eredeti megjelenés: Roland Barthes (1964): *Rhétorique de l'image*. *Communications* 4, pp. 40–51).
- Berta Erzsébet (2013): Szerkesztői előszó. In: *Studia Litteraria: Kép, látvány, szöveg*. LII. évf. 1–2. 2–8.o.
- Boehm, Gottfried (1994): Die Wiederkehr der Bilder. In: Boehm, Gottfried: *Was ist ein Bild?* München: Wilhelm Fink Verlag.
- Boehm, Gottfried (1997): A képi érzelm és az érzékszervek. In: Bacsó Béla (szerk.): *Kép, fenomén, valóság*, 242–253. o. Budapest: Kijárat.
- Boehm, Gottfried (1998): A képleírás. A kép és a nyelv hatáiról (ford. Rózsahegyi Edit). In: Tomka Beáta (szerk.): *Narratívák I. Képleírás – képi elbeszélés*, 19–36. o. Budapest: Kijárat.
- Boehm, Gottfried (2005): A nyelven túl? Megjegyzések a képek logikájáról. In: Boehm, Gottfried: *Paul Cézanne: Montaigne Sainte-Victoire*, 155–169. o. Budapest: Kijárat.
- Bredenkamp, Horst (2006): Fordulópontok. Az iconic turn ismertetőjegyei és igényei. In: Nagy Edina (szerk.): *A kép a médiaművészet korában*, 11–24. o. Budapest: L'Harmattan.
- Debord, Guy (1967): *La Société du spectacle*. Párizs: Buchet/Chastel.
- Eliade, Mircea (1977): *Képek és jelképek*. Budapest: Európa Kiadó.
- Flusser, Vilém (1990): *A fotográfia filozófiája*. Budapest: Tartóshullám & Belvedere & ELTE BTK (Eredeti megjelenés: Flusser, Vilém (1983): *Für Eine Philosophie der Fotografie*. Göttingen: European Photography).
- Gombrich, E. H. (1972): *Művészet és illúzió*, Budapest: Gondolat (Eredeti megjelenés: Gombrich, E. H. (1960): *Art and illusion*, Princeton University Press).
- Gombrich, E. H. (1972): The Visual Image. *Scientific American*, pp. 82–96
- Gombrich, E. H. (2003): A látható kép. In: Horányi Özséb: *Kommunikáció I-II.*, 92–107. o. Budapest: General Press. (Eredeti megjelenés: Gombrich, E. H. (1972): *The Visual Image*. *Scientific American*, pp. 82–96).

- Goodman, Nelson (2003): Az újraalkotott valóságról és a képek hangjáról. In: Horányi Özséb (szerk.): *A sokarcú kép*, 41–102. o. Budapest: Typotex.
- Horányi Özséb (1975): Adalékok a vizuális szöveg elméletéhez. In: Telegdi Zsigmond & Szépe György (szerk.): *Általános Nyelvészeti Tanulmányok XI.*, 143–165. o. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Ivins, William M. Jr. (2001): *A nyomtatott kép és a vizuális kommunikáció*. Budapest: Enciklopédia Kiadó.
- Jay, Martin (1993): *Downcast Eye: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*. Berkeley, Los Angeles & London: University of California Press.
- Kibédi Varga Áron (1993): Vizuális argumentáció és vizuális narrativitás. *Athenaeum*, I. évf. 4. sz. 166–179. o.
- Kibédi Varga Áron (1997): A szó-és-kép viszonyok leírásának ismérvei. In: Bacsó Béla (szerk.): *Kép, fenomén, valóság*, 300–320. o. Budapest: Kijárat.
- Kjørup, Søren (2003): George Innes és a Hastingsi csata, avagy hogyan tegyük képpel. In: Horányi Özséb (szerk.): *A sokarcú kép*, 323–342. o. Budapest: Typotex.
- Kosslyn, Stephen (1994): *Image and Brain*. MIT Press.
- Lehmann Miklós (2001): A digitális kép. In: Szendrei Julianna (szerk.) *Ezredforduló, műveltségkép, kisgyermekkori nevelés*, 111–118. o. Budapest: Trezor.
- Manovich, Lev (2008): Az újmédia nyelve: Mi az újmédia? In: Gerencsér Péter (szerk.): *Új, média, művészet*, 12–45. o. Szeged: Universitas Kiadó/szatírlKON.
- Manovich, Lev (2008): Jövő-kép. In: Gerencsér Péter (szerk.): *Új, média, művészet*, 90–107. o. Szeged: Universitas Kiadó/szatírlKON.
- Metz, Christian (1971): A kép, túl az analógián. *Filmkultúra*, 1. sz. 76–81. o.
- Mitchell, W. J. T. (1992): Pictorial turn. *Artforum*, 3. sz. 89–94. o.
- Mitchell, W. J. T. (1992): *The Reconfigured Eye. Visual Truth in the Post-Photographic Era*. Boston: MIT Press.
- Mitchell, W. J. T. (1994): *Picture Theory*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Mitchell, W. J. T. (2012): A képi fordulat (ford. Tóth Zsófia Anna). In: Szőnyi György Endre & Szauter Dóra: *A képek politikája. W. J. T. Mitchell válogatott írásai*, 131–153. o. Szeged: JATE Press.
- Mitchell, W. J. T. (2012): Mi a kép? In: Szőnyi György Endre & Szauter Dóra: *A képek politikája. W. J. T. Mitchell válogatott írásai*, 15–48. o. Szeged: JATE Press.
- Neurath, Otto (1933): *Bildstatistik nach Wiener Methode in der Schule*. Deutscher Verlag für Jugend und Volk. Wien/Leipzig.
- Neurath, Otto (1936): *International Picture Language*. London: Kegan Paul.
- Nyíri Kristóf (2003): A gondolkodás képmélete. In: Neumer Katalin (szerk.): *Kép, beszéd, írás*, 264–278. o. Budapest: Gondolat.
- Nyíri Kristóf (2011): *Kép és idő*. Budapest: Magyar Mercurius.
- Prensky, Marc (2001): Digital Natives, Digital Immigrants. In: *On the Horizon*, vol. 9, no. 5. pp. 1–6.
- Price, H. H. (1953): *Thinking and Experience*. London: Hutchinson's Universal Library.
- Ritchin, Fred (1990): *In Our Own Image: The Coming Revolution in Photography. How Computer Technology is Changing Our View of the World*. New York: Aperture.
- Rorty, Richard, ed. (1967): *The Linguistic Turn: Recent Essays in Philosophical Method*. Chicago & London: The University of Chicago Press.
- Roser, Andreas (2003): Léteznek-e autonóm képek? Észrevételek Otto Neurath és Ludwig Wittgenstein grafikus munkáihoz. In: Neumer Katalin (szerk.): *Kép, beszéd, írás*, 211–235. o. Budapest: Gondolat.
- Schröter, Jens (2012): Analóg/Digitális. Referencialitás és intermedialitás. *Apertúra*, <http://apertura.hu/2012/tavasz/schroter-analog/digitalis> (letöltés: 2018. IV. 13.).
- Stiegler, Bernard (2004): Digitale Photographie als epistemologischer Bruch und historische Wende. In: Lorenz Engell & Britta Neitzel (szerk.): *Das Gesicht der Welt. Medien in der digitalen Kultur*, pp. 105–125. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Wittgenstein, Ludwig (1992): *Filozófiai vizsgálódások* (ford. Neumer Katalin). Budapest: Atlantisz.

Abstract

The picto-philosophical reflections of the expression opportunities inherent in pictures in the mirror of new media phenomena

The introduction of social media applications specified in the sharing of photo and video contents has given rise to the question of whether pictures can take over the place of written texts. If we approach this issue from the visual media phenomena of these days, and calculate with the changes that occurred in the features of technical picture, we might come to the conclusion that this dilemma—as the pondering of the possible outcome of a process—has lost its reason for existence to a certain extent, because these days it is not the traditional technical picture that struggles to extrude the written word, but the hybrid picture and multimedia that operate with both acoustic and visual ingredients. Then again, a pictures versus words debate is topical, as it helps to highlight the relation between the about-to-be-born visual language and the verbal one. This paper seeks to provide improves to this debate by examining the visual new media phenomena in the mirror of picto-philosophical reflections conceived in the scope of visual wimple.

Pusztai Virág (1980) az SZTE Málnási Bartók György Filozófia Doktori Iskolájában szerzett PhD-fokozatot 2018-ban. Kutatási területe a vizuális média látáskultúrára gyakorolt hatása. Az SZTE JGYPK tanársegéde, mellette riport- és dokumentumfilmek szerkesztésével foglalkozik. Email: pusztai.virag@jgypk.szte.hu